

ペリケ二八九

窪田 映子

はじめに

少ないながら日本にギリシア陶器があることは、あまり知られていないことと思う。厳密に言えば、日本にある作品は、ギリシア本土のアッティカ製陶器と西方の南イタリア製陶器である。日本においては、本土のものより南イタリア製のものが多い。日本の各地にギリシア陶器は散見されるが、未公開のものが多く、従って一般にギリシア陶器が広く知れ渡っていないという背景がある。東京芸術大学資料館所蔵の《ペリケ二八九》も非公開の南イタリア陶器の一つである。

目ざましい発展を成し遂げたアッティカの赤像式陶器画は、アテネの敗北により終結を迎えたペロポネソス戦争以後、隆盛をみることはなかった。しかし、赤像式陶器画は場所を変え、南イタリア地方を中心に生き続けた。但しアッティカのものに比べその内容・品質共に、優遇されず価値的にも低くみられていた。近年になり、認識をあらたにすべく、この地方における五大流派を A.D. Trendall が、体系づけ編纂した⁽³⁾。日本にあるギリシア陶器は、水田徹氏によって、カタログとしてまとめられた⁽⁴⁾。

ギリシアと海を隔てた南イタリアでどのような陶器画が作られていたのか、日本にある《ペリケ二八九》を手がかりに探ってみた

い。

第一章 画面構成と主題

東京芸術大学資料館には数個の南イタリア製陶器が保管されており、《ペリケ二八九》(図1・2・3)はその一つであり、アプリア地方のものである。結び耳付きのこのペリケの底には鉛筆で次のようにサインされている。⁽⁵⁾ “89 Churchill Barington Collection”。おそらく以前に所有していた人物または美術館の名前であろう。番号も同じ時に書かれたと思われるが、そのままこの陶器の呼称《ペリケ二八九》となっている。保存の状態は、多少剝落しているところもみられるが良好といえる。前三四〇年頃の作品とされる。

この陶器画は、人物の像を挟んで頸部にくさび型バラ文様、下部に黒点のある四角形を含むメアンダー文様が装飾されている。陶器の正面と裏面では装飾の異なる場合もあるが、ここでは同一の文様である。頸部のくさび型バラ文様を囲んで二本の線が一周し、下線部にはたれ飾りがついている。バラ文様のあい間に三角形をなす白い三つの点がある。このバラ文様には白やみかん色が巧みに使いこなされ、南イタリア陶器画特有の豊富な色彩による仕上がりを見せている。特にくさび型バラ文様などはほとんどみかん色を使用しているが、中心の円形部分は薄めに、外側の花卉はそれよりやや濃いめに、また縁取りには白という細かい配色の方法をとっている。微妙な色の変化、陰影のつけ方はこの時代の注目される特徴である。同系のみかん色を使い把手のつけ根部分を独占するのは、パルメット文様(図3)である。所狭しと広がるこの文様

は、裏面のエロスの翼さえも庄倒している。このようなバルメット文についてA・リーグルは「手のこんだ空間充填法」⁽⁸⁾と指摘し、空隙の恐怖(Horror vacui)の現れで、前五世紀前半のアッティカ陶器にはみられない現象であり、かつてのデュビュロン様式の再現、つまりは装飾に対する欲求の強まりが生み出したものであると説明を加えている。またこの装飾傾向はヘレニズム美術への始まりとも述べている。確かに、陶器はアンフォラ、渦巻クラテルなどの一メートルを越えるような大型容器が好まれ、幾何学様式時代に戻っているような錯覚さえ覚える。装飾もバルメット文に限らず、しばらくの間増大するばかりであった。

このペリケの特徴の一つに上げられるのは、「ヘラクレスの結び」⁽⁹⁾からなる把手である。この結び方の故かペリケの容貌が細身ですっきりとした感じである。「ヘラクレスの結び」は主にヘレニズム期の装飾で王冠・ネックレス・指環・太腿用バンド等々に好んで用いられた。傷を治すという伝説から魔よけのお守りとして様々な形で使われていた⁽¹⁰⁾。結んだ先に蛇の頭がついているのが一般的な格好である。子供時代にヘラクレスは、彼の命を狙おうとした蛇を両手で締め殺したという神話があるが、その神話と結びついてこの名前がついたのかもしれない。

陶器画の正面(図1)に描かれるのは、エロスのいる青年男女図である。右側の白い大理石の水盤に左肘をかけて青年はもたれかかる。青年の背中に沿ってマントはたれ下がり、彼の交差する足に裾が絡みついている。頭に月桂樹の冠が載せられ、力強そうな体格からは若き勇者を想像する。長い把手のついたパテラを右手に持ち、向かい側の婦人へ差し出している。彼の眼差しは、愛くるしい彼女

へ向けられている。婦人は、岩に腰かけ彼に答えるかのように左手のフィアレを前に出す。飾りベルトで締められたキトンを着た彼女は、イヤリング・ネックレス・両腕のブレスレットとでできる限りの美しい装いに身を固め、髪も飾りはち巻きて結い上げられている。当時のアクセサリーは、現代の趣味的な目的ではなく、宗教の儀式的要素の方が強かったようである。岩の後ろにきづたの葉が生えている。その上位に扇が描かれているが、柄の色はもはや消え失せ痕跡だけが残る。彼女の手はそれを握っているらしい。この婦人のボーズは顔を横向き体を正面という、いわゆる四分の三正面になっている。彼らの頭上には両性具有のエロスが、顔を青年の方に足を婦人の方に向けて、くるまれた布の上にすわっている。足元に白い点線の土坡が描かれ、そのあたりから月桂樹が生える。アラバストロンの入っている半開きの箱を手にはしている。婦人と同様イヤリング・ネックレスをつけ、更に左肩から斜めに、左太腿に、左足首にそれぞれアクセサリーをし、飾り立てている。二枚の羽を重ね合わせた背中の白い翼は華麗さをいっそうひき立てる。人物像の間には先述のバラ文様や水盤上の百合のような花などがあちらこちらに咲き乱れ華やかである。

正面の図柄と対照的に質素な感じを与えるのは裏面(図2)である。右側には岩にすわる婦人がおり、左手にティムパニーをかかげているエロスと対面している。婦人は、左手を軽く岩にかけ右手のフィアレをエロスの方へ出す。ここでも四分の三正面がみられる。キトンをもたう彼女は、ネックレスを身につけているほかは装身具類は見当たらない。エロスについても同じであり特別着飾る様子は見受けられない。エロスは半歩後退して右手にぶどうの房を下げ立

っている。エロスの足元の土坡からはやはり花が咲き、二者の間に月桂樹が生えている。その他の空間にもいくつかの装飾文様がみられる。

現在『希臘神話図』という主題で保管されているが、おそらく一九二四年に購入された時点で名目上つけられたのだらう。水田徹氏は墓の副葬品の可能性のある『婚礼図』という考えを示している。⁽¹⁵⁾南イタリア陶器画の取り扱う主題の多くは、神話・演劇の舞台の一場面・フリュアケスである。その他アブリア派では、ディオニュッス・グルーブ・身仕舞いする婦人(時々エロスも一緒にいる)・ク

ラテル裏面の着衣青年像や石碑・ナイスコスのある墓辺図なども挙げられる。アブリア陶器画も末期に近くなるとテーマも変化し、エロスだけあるいは画面いっばいの女性頭部側面図を描くグループも現れる。そして最後はfish-plateや植物文様だけという単調な主題へと移り終わりを告げる。ここにあげたのはほんの一例であり、その変形と思われるテーマも種々みられる。青年男女図も変形の一つと考えられ、更に、後に論じるが陶器の性格的なことも考え合わせるともっと神聖なものと思われる。

《ベリケ二八九》の構図及びモチーフが非常に近い作品としてM. Schmidtによりダリウスの画家の工房作とされた《Cambridge G 245》(図4)・《Karlsruhe B 901》(図5・6)のベリケを水田氏はあげている。⁽¹⁶⁾これらのベリケは共通して女性が右で男性が左という人物の配置であり、《ベリケ二八九》とは逆の構成になっている。ケンブリッジの陶器画(図4)では、婦人は椅子にすわり、つながる三つのロゼッタ文の房を下げている。青年はストリンギスを片手に

後ろを振りむいている。マントを腕に巻きつけている部分は異なるが、東京芸術大学のベリケの青年のように水盤にもたれかかる。両者の間に花冠と輪を持つエロスが立っている。一方カールスルーエ(図5)のものでは、水盤にもたれかかるのは婦人であり、青年は左手に花冠とフィアレを右手にストリンギスを持って布の上にすわる。もう一人待女らしき人物が青年の左横で鏡とアラバストロンを手にして立っている。エロスは小枝とリボンを持ってすわり、彼らの頭上に位置する。画面中央の鷺鳥やつり香炉、植物などのためか全体がにぎやかな感じである。両ベリケについても確定的な主題はつけられていないようである。ダリウスの画家の作品でケンブリッジのベリケに似ていると私が思う図像が一点ある。パリの《Magist nagosa collection 29》(図7)のベリケである。正面に五人の女性と青年・エロスが描かれている。四人の女性は中央の三者を取り囲み、個々にお祝いの贈物を持っているようだ。囲んでいる女性たちを取り除いて考えみると、ケンブリッジのベリケの図像(図4)に近いといえる。青年はストリンギスを下に向け、花嫁らしき婦人に語りかけている。婦人は背もたれのある椅子に腰かけ、エロスは祝福するように両腕を広げて飛んでいる。個々のポーズは、ケンブリッジのベリケと異なるが、一般に全く同一の図柄の陶器画の例は存在しない。ケンブリッジのベリケがダリウスの画家の工房作家という前提からすれば、パリのベリケに習って近い作品を仕上げたという可能性はあるだらう。ダリウスの画家のベリケの主題は主に婚礼の準備や贈物を届けるいわゆる、婚礼と関連のあるシーンが描出される。その際、裏面では男女図やエロスが扱われる(図8の例)。後に述べるがダリウスの画家の影響力は広い範囲にわたって

いる。大工房作家がベリケの主題として『婚礼図』を描くことによつて追隨する者たちがそれを模倣するのは当然のことであらう。しかし、何故ベリケに『婚礼図』を描かなければならないのかという疑問も生じる。かつてアッティカで盛んに作られた白地レキュトスのような運命をもつものなのだろうか。

墓の副葬品ということについて水田徹氏は「H. Kenner が指摘したように死は死との結婚という、今なお民間信仰に残る宗教観念に基いて製造され、墓に副葬された」と述べている。特別に造られたというよりはむしろ一般的な墓参用の供物と考えられる。この考えの根拠は『ベリケ二八九』の図像に描かれていないが、有翼のデーモンの存在である。有翼のデーモンは一説によれば、「ニケ」とも言われている。この場合のニケは、死の守護神であり、エロスと同様ニケは人々の間に広く浸透していたようである。またエロスも「死」の象徴の意味があることから、有翼のデーモンの代わりとしてのエロスということも考えられる。

アプリアのベリケは、前五世紀のアッティカ製ルトロフォオロスに準ずるとされる。⁽²⁵⁾花嫁の沐浴用とするほか、婚約中に死んだ女性の副葬品として使われていたこともある。もとをたどれば、ルトロフォオロスもベリケも形はアンフォラのグループに属する。アンフォラはデュビュロン様式の時代に墓標の目的があつたことを考えれば、ベリケも変形ではあるが、副葬品であつてもおかしくない。アプリアにおいて葬礼品に欠かせないのは『墓辺図』の描かれる陶器画であらう。南イタリアでは他にルカニア派とカンパニア派(図9)に見られるだけであるが、量的には少なく、アプリア派には及ばな

い。篠塚千恵子氏の研究発表⁽²⁶⁾によると、これらの図の死者は主に単独像で表されるが、群像で表現されることもある。この場合の群像表現は同性の二人組の例が多く異性の例は少ない。死者の見分け方はいづれも同様で坐する者が死者であり、立つ者が生者であるのが一般的である。青年同志の組合せについての一節に「坐した青年はフィアレを手にして、立っている青年から酒をそがれていた⁽²⁷⁾」とある。問題のベリケの構図も異性という違いこそあれ、パテラを差し出したり、フィアレを手にしてる姿は似ていると言えよう。彼らが手にしている種々の持物パテラ・フィアレ・エロスの持つアラバストロンなどは、しばしばナイスコスを囲む人物たちが持つ奉納物⁽²⁸⁾(その他花冠・ぶどうの房・鏡等々)に表れるもので葬儀と何らかの深い関連のあるものにちがいない。墓辺図の描かれたクラテルの頸部にはたくさんの植物の中に女性の顔(図10)が描かれることがある。植物は豊饒の象徴であると同時に花は枯れても種によって再び生き返るつまり再生・復活を暗示している。女性についても同じことが言え、子供を産むことにより新しい生命を生み出すものとし扱われる。やがて陶器画の主題が、画面いっぱい女性頭部側面図となつていったのはその結果であらう。生者の誰しもが再び生きてこの世に戻つて欲しいと願うのは自然な気持ちであり、素直な心の表現なのではないだろうか。ブリジストン美術館所蔵のベリケ九七a・b(図11・12)⁽²⁹⁾は今まで述べてきたことを例証するかのようである。両ベリケは、『ベリケ二八九』とほぼ同時期みられる作品である。九七a(図11)では向きあう青年男女図が、九七b(図12)では相對するように走る姿の婦人が描かれている。九七b(図12・右)を注意深く見ると、女性の横に石柱が建てられており、

明らかに墓辺図もしくは副葬品であるといえるであろう。また興味深いところでは、先程のカンパニア派のヒュドリア(図9)⁽³⁰⁾の図像は、石柱を挟んで兵士は岩に腰かけ、女性が水盤の横に立ち、ニケが頭上にいるという非常によく似た構成をしている。カンパニア派とアブリア派の關係は本論文の目的ではないので省くが、同時代の作品としては面白い繋がりである。

《ベリケ二八九》が必ずしも副葬品とは限らないまでも、墓参と関わりがあることは間違いないだろう。青年男女図のあるベリケを全て供養のための陶器や副葬品にしてしまうことはないが、ブリジストン美術館蔵の作例を考えると可能性は大きい。ギリシアからは遠く離れてはいるが、衰退期を迎えるアテネを目のあたりにし何らかの危機を感じとっていたのかも知れない。H. Kenner の指摘通り「死は死との結婚」により、新しく生まれ変わることを真実願っていたのであろう。デュビュロン様式のプロテシス・白地レキュトス・アブリアの墓辺図と四百年近く経た時代でも、描き方の差こそあれ「死」のテーマは不変である。「死」に対する人々の無抵抗さを感じるとともに、どの時代においても永遠に人々の課題であることを物語るようである。そして人々の哀悼の念を思う時、一人の生命がいかに尊く重いものであるか新たに考えさせられる。

第二章 制作年代

制作年代や画家を決定する上で重要な役割を果たしていた画家の署名やカロスネームは、前四世紀のアッティカ陶器画の風習から徐々に消えてしまう。アブリア派の画家たちについても同じことが言

え、そのため画家の制作年代を決めることは難しくなった。現在つけられている名前も主題や地名等々からとられているものである。《ベリケ二八九》の制作年代は微妙なところに位置づけられ、ダリウスの画家を輩出した前四世紀の過渡期にある陶器画史の一片をみることができよう。

アブリア派の制作活動が本格的に始まるのは前四二五年頃からである。初期の段階ではアテナイのポリュグノトス風のものを作っていた。その少し後に先駆者として名高いシシュフスの画家が登場する。この画家によってアブリアの基礎となる大型陶器を主体とする“Ornate style”(壮麗様式)と小型陶器を主体とする“Plain style”(質素な様式)の様式が誕生する。シシュフスの画家の後を継いでサルペドンの画家・イリウペルシスの画家・前四世紀中頃のリュクルゴスの画家(図13)と“Ornate style”は続く。他方“Plain style”は、ターボレイの画家・ホッパンの画家・レッツェの画家と登場するが、装飾が少しずつ壮麗化してしまい、ついには“Ornate style”に統合されてしまう。後期はダリウスの画家に始まる。ダリウスの画家以降は、バルティモアの画家・パテラの画家・アンフォラ・グループという画家たちによって実質的には前三三〇年頃まで続く。

ダリウスの画家はアブリア派の頂点に立つ存在として知られる画家であり、その影響力は大規模な工房を構えていたことから多大なものと考えられる。ダリウスの画家の制作開始をいつとするかは大きな問題であるが、Trendall は「アレクサンダー大王の大遠征が Naples 3253, 3256 (図14・15), 3220 のような陶器画を呼びおこしたのならば、私たちは彼の活躍期を前三三〇年頃か間もない頃と位置づけられるだろう」と述べている。Naples 3253 (ダリウス

のクラテル）、3256、3220の陶器画に共通しているテーマは『ギリシア人とベルシア人の戦闘』である。この場面は、前四八〇年〜七九年のベルシア戦争、もしくは前四九四年のイオニア人の反乱を題材としているが、何故クラテルのテーマとして選ばれたのか。その理由として、アレクサンダー大王の東方遠征をTrendallはあげている。大遠征は前三三四年のグラニコスの戦いに始まり、一年後にはイッソスの戦い、前三三一年にガウゲメラの戦いの三回にわたる大戦が行われ、それぞれに勝利をおさめる。ダリウスの画家の活動時期について、始まりを水田徹氏は、その作風からリュクルゴスの画家の工房で修業を開始したのではないかと述べている。おそらくこの工房の終わりに近い頃と思われる。そして、ダリウスの画家の終わりの時期に関し、Trendallは、⁽³³⁾Ariasの前三一〇年に對し、前三二〇年頃を示している。リュクルゴスの画家の工房との関係、『ダリウスのクラテル』とアレクサンダー大王の遠征との関係などからダリウスの画家の最盛期を『ダリウスのクラテル』制作期（前三三〇年頃）とし、前三四〇年から前三二〇年に存在していた画家とみるのが適当であろう。

『ベリケ二八九』は、Trendallの分類では、ダリウスの画家の周辺の画家の一人に挙げられる。ダリウスの画家が精力的に活躍する時代より少し早い時期の作品とされる。あるいは、ダリウスの画家の開始期とこのベリケは重なり合っているともいえる。確かにダリウスの画家の前三四〇年頃の作品は、頂点と思われる頃に比べ、華やかさに欠ける気がする。この時期の作品をOKAコレクション⁽³⁴⁾のベリケにみることが出来る（図16・17・18）。まだダリウスの画家自身が、充実した時期を迎えていないことがこの陶器画からも

わかるだろう。テーマは『婚礼のシーン』である。画面中央に花嫁らしき女性が椅子にすわり、右横では侍女が潔めの水を運んできたようだ。ベリケの高さは五十九センチメートルあり、この画家が大型の器体好んでいたことが窺われる。このベリケの作風は、自由な筆使いによる人体表現に達せず、動作の一つ一つがまだ幾分硬めで、ダリウスの画家の傑作として知られる『バトロクロスのクラテル』に比べると精彩に欠ける。写真からは判別しにくい、人物の足元には土坡が描かれている。一人一人の存在が何の関連性もない様子であり、手もちぶさたな空間が広がっている。装飾面ではパルメット文様の豪華さから、それを画面にいつばい描くということが確立してきたかのように見える。OKAコレクションの不均り合いな画面に比べ、東京芸術大学のベリケの方が安定し、華のある図像に思う。同じ年代のもものではブリジストン美術館のベリケ（図11・12）も前三四〇年頃とされているが、“Plain style”の名残りを留めているかのような素朴な作風である。三点のみで比較してしまうには安易であるが、共通性に欠け同時代の作品には思えない。構図とモチーフで参照したカールスルーエのベリケ（図5・6）は、前三三〇年〜前三二〇年頃の制作とされている。この時期はダリウスの画家にとっても円熟期に達する頃であり、直接カールスルーエのベリケの画家も影響を受け髪表現や土坡表現はダリウスの画家を反映していることがわかる。カールスルーエのベリケと『ベリケ二八九』の年代差は、最大で二十年、最小で十年の差であるが、作風の点からも『ベリケ二八九』は明らかに先に作られたのだらう。Trendallは、『ベリケ二八九』をダリウスの画家に近接した画家として分類している。この時点では、ダリウスの画家に多大な影響を与え

られたという印象はなく、むしろケンブリッジのペリケ(図4)との方が関わりが深いように感じる。装表現は控え目でシンプルな構成からするとダリウスの画家の初期に近い作品と思う。今まででできた陶器画を古い順に並べ直すと次の通りである。

- 1 ブリジストン美術館蔵のペリケ(図11・12)
 - 2 OKA コレクションのペリケ(図16・17・18)
 - 3 ペリケ二八九(図1・2・3)
 - 4 ケンブリッジのペリケ(図4)
 - 5 カールスルーエのペリケ(図5・6)
- 《ペリケ二八九》の細かい制作年を割り出すのは難しいが、当初にみられた通り、前三四〇年代頃というのが適当であろう。そしてこの時期が、混沌としており新しい時代の幕開けのための準備期間という感じである。“Plain style”と“Ornat style”が統合され、アプリア派の隆盛を極めるための方向の第一歩を見せてくれる作品と言えるのではないだろうか。

第三章 作風について

“Ornat style”の代表画家であるダリウスの画家の手法もジョイ・ア・デル・コッレの画家、ヴァレーゼの画家、コペンハーゲン四二二三の画家、リュクルゴスの画家など数名の画家に影響され確立している。《ペリケ二八九》も同様で水田徹氏は、壮麗なバルメット文、白と黄の多彩色、平行線を駆使した衣文表現、白描点の土坡表現はダリウスの画家を遠く反映したものではないかと述べている。⁽³⁵⁾ダリウスの画家ばかりではなく少しずつ様々な画家の表現をとり入

れている。そしてその特色を織りまぜながら、《ペリケ二八九》の画家独自の世界を築いている。

ダリウスの画家の代表的作品は、ネームピースとして知られる《ギリシア遠征出発前のダリウス大王の会議のクラテル》(図14・19)、《パトロクロスのクラテル》(図20・21)などである。特に《パトロクロスのクラテル》は、アプリア陶器画の特徴をすべて兼ね備えていると言っても過言ではないだろう。一メートルを越す大型容器(142cm)に三つのトロヤ戦争の物語が展開する⁽³⁶⁾。特に中段の主題「パトロクロスの火葬」(図21)である。薪の山の上に並べられたパトロクロスの甲冑・脚甲・楯の武具の陰影法や、遠近法による楕円形をなす丸太の切り口など描法の進歩は認めざるをえない。但し構図的には多勢の人物が登場し統一性に欠け、緊迫感は失われている⁽³⁷⁾。

《パトロクロスのクラテル》(図20)からもわかるように、色彩への関心は並々ならぬものを窺わせる。白い羽飾りの兜、黒い線模様の服、黄色の甲冑、赤く流れ落ちる血など細部に渡って使いこなしている。同じようなことが《ペリケ二八九》で再現される。水盤に白、エロスの持つている箱や、その中のアラバストロン、翼も白である。他では、中をみかん色、縁取りを白にしたバラ文様、パテラ、扇もある。逆の場合では、婦人の腰かけている岩は、中が白と黄で輪郭をみかん色を施している。岩の描き方も例えばヴァレーゼの画家には二通りあり、中をくり抜き黒地を残し輪郭線を描く方法⁽³⁸⁾(図22)や三日月の模様を入れてみる方法などがある。《ペリケ二八九》の岩の描法はリュクルゴスの画家(図13)の模倣であろう。水田徹氏によれば、この岩の描法は氏自身の知る限りではリュクル

ゴスの画家が南イタリア陶器画で初めて、しかもかなり用いられた方法であるという。⁽⁴²⁾ リュクルゴスの画家も早くから色彩に対し目ざめ持物や小道具に加彩していた。色彩により画面が生氣に満ちたことは間違いない。

関心は色彩ばかりではなく人体表現にもむけられた。多数にわたったまれた平行線から成る襷表現は、柔軟性と質感を出すのに成功した。縦線のみならず横の平行線の使用は、立ち姿、例えば曲がっている膝の様子やすわり方、胸の形まで衣服を通して姿で表すことができるようになった。《ベリケ二八九》ではダリウスの画家のような流麗な衣文表現にはほど遠いが、きちっと描かれた衣文線は平行線を利用し少しでも柔らかみを出そうとしている。少し肩を出していたり、胸部の中央に線を入れたりし、より官能的な女性を描く画家もいるが、このベリケの画家は、堅実そうな婦人を描いている。

リュクルゴスの画家やダリウスの画家は襷の折りを強調するためか横線（黒点）を入れるが、この陶器画もやわらかい襷を強調させるためか横の線が入っている。衣文線としては無駄な線もなく硬さもあるが、太く鈍重な線の陶器画に比べると、すっきりとした丁寧な仕上がりにある。

南イタリア陶器画で画期的なことは本格的な三次元の世界である。衣文表現による身体の自由さもその一つであるが、土坡表現や四分の三正面の二点もその要因であろう。既にアッティカでもニオビーデの画家などはいわゆる土坡を用いている。アプリア陶器画は点線の土坡が使われる。Snub-Nose Painterも土坡表現を用いているがまだまだ不器用である。リュクルゴスの画家により本来の効果が現れた。土坡の役割は、画像を上下に区分けしてしまうことが容易

になったことである。他にも椅子の代わりやマントの下など至る所でみられるようになった。リュクルゴスの画家の後は、土坡は重要な絵画の要素となり、ウァレーゼの画家、ダリウスの画家など多くの画家たちに好まれた。《ベリケ二八九》の土坡表現はまだ控え目で正面と裏面のエロスの足元だけにみられる。土坡が強調されると画面の雰囲気さえも壊しかねない。描き方は画家の力量にはかならない。その点では確かにダリウスの画家は土坡によって画面をうまく独立させた。つまり二つ三つの異なるシーンを一つの画面に描きだしたのである。そのため一場面として見る時は良いが、全体的には混濁してしまいう現象がおきたともいえる。まだ《ベリケ二八九》にはそのような混濁した感じは受けない。エロスと青年男女を上下で分けることも可能であるが、何か不可視的なものによって三者の強い繋がりが感じられずにはいられないのである。さて三次元世界を作り出すもう一つの主役ともいうべき四分の三正面は、《ベリケ二八九》でも人物に採り入れられ、身体の自由さをひき立てる。この点について再びリュクルゴスの画家の名前を登場させなければならない。建物や祭壇に使われ始めていたものの、人物の頭部・胴体にまでは到達していなかった。リュクルゴスの画家の手によってそのことが可能となった。陶器画に四分の三正面の手法が採り入れられるようになった一因にはスコパス派の影響があったとされている。より人間に近い状態で描こうとした彼らにとってはダリウスの画家以後、新しい試みはなく、それまでの手法を踏襲していくにとどまった。壮麗なバルメット文様はダリウスの画家に影響されているだろう。リュクルゴスの画家にもみられるが野暮ったさは隠し切れず、ダリウスの画家の隙のないような文様とは異なる。《ベリケ二八九》

は大きな中心部に三つの巻がついている(図3)。ダリウスの画家は一つのバルメット文を好んでいなかったのかルトロフォロスの頸部も二段からなるバルメット文の組合せ方をしている。バルメットの文様もそれぞれの個性を窺わせる。ブリジストン美術館のペリケ(図12)は年代的に少し古いためか簡素な形態をしている。ダリウスの画家の影響によるのかカールスルーエのペリケとケンブリッジのペリケのバルメット文様(うずの巻き方)は似ているところがある。簡素な形から壮麗な形へと移るバルメット文様に時代の流れを感じる。そしてバルメットの原型のシュロの木が、「生命の木」、自己再生の象徴の意味を持つことは、再び「死」というものを思い起こしてしまふ。

アブリア派の特徴とも言ふべき一つ一つの手法が、芸術性のあるものとして高い評価を得られたのはダリウスの画家の功績にはかならない。リュクルゴスの画家は、画法を確かなものにしたにもかかわらず「芸術」の域までには達せられなかった。画家としての生命は限られており決して長いとは言えない。世代交替をする中で生まれるべくして生まれた鋭い感性を持った画家こそまさにダリウスの画家であつたと言えよう。

ダリウスの画家の工房は、十七世紀の画家リューベンスの工房にも匹敵するとその大きさについて Tendam⁽⁴⁾ は語っている。ダリウスの画家の影響が全く《ペリケ二八九》になかったということはない。ダリウスの画家以外からも描法を学び、独特の華やかさを加えている。前四世紀中葉からダリウスの画家の初期頃に存在するような画家ではなからうか。洗練された画面は、ダリウスの画家によるところが大いであらう。そしてこの画家とダリウスの画家との連

いも感じる。ダリウスの画家の作品は技巧としてはすぐれているが、統一性に欠けてしまふ。カールスルーエのペリケも四人目の存在が画面構成をアンバランスなものにしてしまった。ケンブリッジのペリケでは、エロスが青年男女の間に割って入るように立ちばかり構成の仕方に問題を残している。しかし《ペリケ二八九》においては構成に関して言えば均り合いのとれたものとなっている。三角形を描くようでも安定した印象を与える。そして体の動き、視線から先に述べたように強い繋がりがさえも感じさせる。色彩についても白色などは、人物と同じようにうまく三角形となるように使われ、この画家の細かい配慮がみられる。

この《ペリケ二八九》の美しさは、シンフォニーを奏でるが如く、細身の器体と画面と画家の心情が一致しているところにあると私は思う。

第四章 結び

アブリア製陶器画について一点を選ぶならば、私は迷うことなくダリウスの画家の《パトロクロスのクラテル》(図20・21)をあげるだろう。このクラテルに集約されていると言ひ切れるかもしれない。身体の高い自由な表現、豊かな色彩、遠近法、陰影法は古典の時代のものとは思えないほど新鮮である。なぜこれほどの技術が発達したのだろうか。浮彫り彫刻がより丸彫りに近づいたのと同様、「享実への追求」という人々の関心が表現されたように思われる。現代では物に影があることが当然のように考えられてしまふことが、紀元前という時代に陶器に絵を描くことがどれほど困難であつたかは

かりしれない。アプリアの陶器画史が開始して以来ダリウスの画家が誕生するまでの歳月の長さが示す通りである。ただ残念に思うのは、技術の発達のように構成方法が発達していかなかったことである。個人個人の生氣に満ちた表情は素晴らしいものがあるにもかかわらず、多勢の人間の中にあつては浮き上がらないのである。ただ有象無象する人間が描かれているようにさへ思う。アッティカの赤像式陶器画でみられた『劇的な場面』はアプリア陶器画では失われてしまっている。ペロポネソス戦争以後のギリシアの衰退を少しでも留めようと最後の光を放っているかのようである。それ故に南イタリア陶器画全体がアッティカ赤像式陶器画の亜流と言われるのだから。

『ベリケ二八九』をいろいろな側面からみてきたがほんのわずかしに触れることができなかった。水田徹氏が述べていたように、『婚礼図』の描かれた副葬品であり、ダリウスの画家や他の画家たちから少しづつ技術を吸収していた画家であつただろう。ダリウスの画家が確立する直前のアプリア派陶器画史の一片を見せてくれる貴重な資料の一つである。

〈注〉

- 1 本文においては、アッティカ本土・南イタリアの陶器を総称してギリシア陶器として扱う。
- 2 南イタリア陶器画には、地方ごとに区別された五つの流派がある。区分は次の通りである。アプリア派・パネストウム派・カンパニア派・ルカニア派、シシリー派。
- 3 Trendall, A.D. and Cambioglou, A., *The Red-figured Vase of Apulia*, Oxford, I, 1978; II, III, 1982

Trendall, A.D., *The Red-Figured Vase of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford, 1967

本稿では、前者を使用。

4 水田徹編著 *CVA, Japan, 1981*

カタログにまとめる以前には、『文明』特別号に掲載。『バルカン・小アジア研究』東海大学文明研究所『本邦所在ギリシア・ローマの陶器』I・II・III (一九七五、一九七六、一九七七)

5 南イタリア半島を足の形とするならば、アプリア地方は、アキレス踵のあたりである。

6 *CVA, Japan, Taf. 45*

Trendall, A.D. and Cambioglou, A., 前掲書 514頁 (18/149)

水田徹、前掲書、No. 16

7 色については、微妙でむづかしいが、黄色とオレンジ色の中間的な色として、私はあえてみかん色とした。

8 フロイス・リーグル著・長広敏雄訳 美術名著選書11『美術様式論』岩崎美術社 一九七〇年 264頁

9 Hoffmann, H. and Davidson, P.F., *Greek Gold*, West Germany, 1965, pp. 220-221

10 装身具以外では柱頭に使われている例もある。

Romanelli, P., *Un modiglione di Lepis Magna con decorazione di nodo di serpenti*, *AlA*, vol. 66, 1962, pp. 313-315

11 Hoffmann, H. and Davidson, P.F., 前掲書 13頁

12 Patena 神のいけにえで注がれる神酒の受け皿である。

13 Hoffmann, H. and Davidson, P.F., 前掲書 12頁

14 ギリシアでは太鼓のことをティムパノン(*Tympanon*)と呼んでいた。

黒沢隆朝『楽器の歴史』音楽之友社、昭和三十一年 161頁

15 水田徹 前掲書 II 24頁

16 phylakes 膨らんだ物・誇張した物の意。滑稽劇のことをいう。神話や日常生活を題材とした芝居で、主にタラスとポセイドニアで発達した。

17 naiskos 小神殿のことをさす。南イタリア陶器画においては、死者または死者の像を示すことが多い。

18 水田徹 前掲書Ⅱ 24頁

Schmidt, M., Der Dareiosmaler und sein Umkreis, Münster, 1960 原文は未見である。

19 Cambridge G 245, CVA I, Tf. 46, 1-2 原文は未見

Trendall, A.D. and Cambioglou, A., 前掲書 520頁 (18/20)

20 Karlsruhe B 901 CVA 2, Tf. 59, 5-6 JHS, Vol. 74, 1954, p. 229

Trendall, A.D. and Cambioglou, A., 前掲書 520頁 (18/206)

21 Trendall, A.D. and Cambioglou, A., 前掲書 491頁 (18/29)

Paris, Cab. Méd. 905

22 Trendall, A.D. and Cambioglou, A., 前掲書 491頁 (18/32)

23 水田徹 前掲書Ⅱ 26頁 [注] 8より引用した。

24 Hoffmann, H. and Davidson, P.F., 前掲書 12頁

25 水田徹 前掲書Ⅱ 26頁 [注] 8

Simon, E., The M.D. OKA Collection — Greek, Etruscan and Roman Art, Osaka, 1979, p. 30

26 篠塚千恵子『アフリカの墓辺図の死者について』『美術史』 116号 No. 2 121~128頁

27 篠塚千恵子 前掲書 125頁

28 Smith, H.R.W., Funerary Symbolism in Apulia Vase-Painting, Berkeley, 1976 原文は未見。

29 CVA, Japan, Taf. 29 (a)(b) Trendall, A.D. and Cambioglou, A., 前掲書 515頁 (18/164)

165)

30 Hans Lohmann, Grabmäler auf unteritalischen Vasen, Berlin, 1979, p. 286

31 Trendall, A.D. and Cambioglou, A., 前掲書 486頁

32 水田徹 前掲書Ⅲ 76頁

33 Trendall, A.D. and Cambioglou, A., 前掲書 486頁

34 Simon, E., 前掲書 29頁~30頁

35 Trendall, A.D. and Cambioglou, A., 前掲書 502頁 (18/70)

36 水田徹 前掲書Ⅱ 24頁

上段「アキレウスとアガメムノンとの不和について話し合うネストルとフォイニクス」(イリアス・第九卷)

中段「バトロクロスの火葬」(イリアス・第二十三卷)

下段「ヘクトールの屍を戦車に引くアキレウス」(イリアス・第二十四卷)

37 この主題は、アキレウスの身代わりとなって死んだバトロクロスの火葬でポリュクセナ(トロヤの王女)が犠牲となるのだが、ポリュクセナについては真偽が問われている。他にトロヤの人々十二人が犠牲として挙げられている。

38 薪の台の白く部分には「ΠΑΤΡΟΚΛΟΥ ΤΑΦΗ」(バトロクロスの埋葬)と書かれている。

39 イリュペルシスの画家とダリウスの画家の中間に位置する画家。衣文表現についてダリウスの画家の先駆者的存在である。カノサのヴァレスの地下室より出土。名前がつけられる。Varrese Painter

40 Paris, Cab. Méd. 1047

Trendall, A.D. and Cambioglou, A., 前掲書 341頁 (13/25)

41 Lycurgus Painter 前四世紀中葉の画家。

「リェクトルゴスの狂気」の典型クラテルがネームピース。

- 42 水田徹 前掲書 Ⅲ、75頁
43 Niobide Painter. 前五世紀・第二・四半期のアッティカの画家。
44 Trendall, A.D. and Cambitoglou, A., 前掲書 473頁

附記

貴重な作品を拝見させていただく際にお世話になった東京芸術大学資料館の泉宏尚・福田徳樹両氏、および紹介の労をとっていただいた青木茂先生に厚くお礼申し上げます。



図 2 Pelike 289 裏面



図 1 Pelike 289 (東京芸術大学資料館蔵)
正面図 高さ38.7cm, 口径17.9cm
底径15.3cm

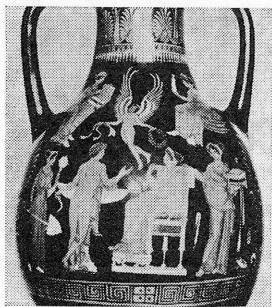


図 7 Bari, Macinagrossa collection 29 ダリウスの画家



図 6 Karlsruhe B901 裏面



図 3 Pelike 289 側面



図 8 Paris, Cab. Méd. 905 正面, 裏面 ダリウスの画家



図 4 Cambridge G245 ダリウスの画家の工房作

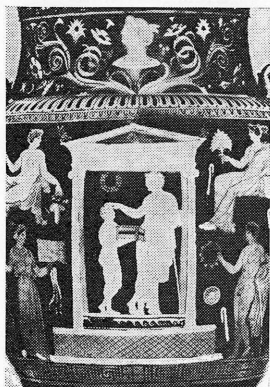


図 10 Copenhagen 4223



図 9 Basel, ヒュドリア B.C. 350~330 Campania 派



図 5 Karlsruhe B901 正面 ダリウスの工房作



図12 Pelike 97 (b)



図11 Pelike 97 (a) (ブリジストン美術館蔵) B.C.340 頃



図15 「ペルシア人とギリシアの戦い」部分
ダリウスの画家



図16 Pelike 「婚礼」ダリウスの画家
高さ 59cm OKA collection



図13 「ボレアスとオレイ
テュイア」部分
Lycurgus Painter
(大英博物館蔵)

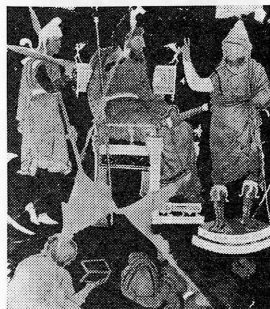


図14 渦巻クラテル「ダリ
ウス大王の会議」部分
ダリウスの画家、高さ
130cm(ナポリ国立考古
美術館蔵)

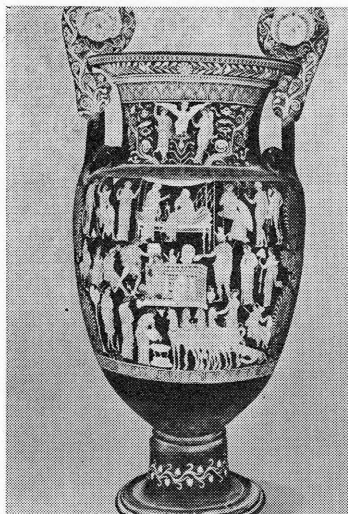


図20 渦巻クラテル「パトロクロスのクラテル」
ダリウスの画家 高さ142cm
(ナポリ国立考古美術館蔵)

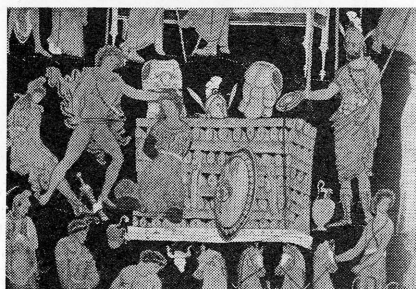


図21 「パトロクロスのクラテル」より 中段
「パトロクロスの火葬」ダリウスの画家



図22 Squat lekythos, Paris, Cab. Méd. 1047,
Varrese Painter



図17 図16の Pelike 裏面

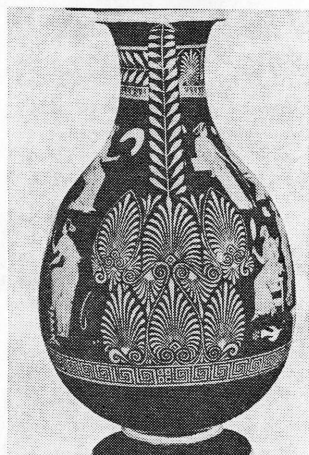


図18 図16の Pelike 側面



図19 渦巻クラテル「ダリウス大王の会議」部分